

## LAS RELACIONES AMOROSAS EN «EL MÁRTIR DE MADRID»

Miguel GONZÁLEZ DENGRA

*El mártir de Madrid* no es, ni mucho menos, una pieza teatral de tema amoroso, aunque las relaciones de tipo amoroso juegan un papel importante en el desarrollo de la acción de la obra.

Se trata de una comedia basada en un hecho real: el martirio de un cautivo cristiano, llamado Pedro, natural de Madrid, ocurrido en Marruecos, en 1580. Esta historia que debió de ser popular en la época<sup>1</sup> sirve a Mira de Amescua para construir su comedia, cuya fecha *ad quem* es de 1619<sup>2</sup>. Eso sí, la construye adornándola con las características propias de las comedias de cautivos y renegados. Es sabido el éxito con que contaba este tema, debido a las simpatías que estas historias levantaban entre el público, ya que fueron muchos los implicados en este tipo de hechos —bien *cautivos*, bien *levantes*<sup>3</sup>—, por lo que la literatura, como tantas veces, estaba en consonancia con lo que sucedía en la vida cotidiana<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> La historia está recogida (al menos, que sepamos) por dos cronistas: Antonio Herrera y Tordesillas, en su *Historia General del mundo, de XI años del tiempo del Señor Rey don Felipe II, el Prudente*, desde el año de MDLXXV hasta el de MDLXXXV, Madrid, Pedro Madrigal, 1601; y Antonio de León Pinelo, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, edición de Pedro Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971, pp. 125-126.

<sup>2</sup> El manuscrito res-107 no está fechado, pero ya que la fecha de la primera censura que en él aparece es del 3 de septiembre de 1619, debemos inferir que la comedia ha de ser, como muy tarde, de este mismo año.

<sup>3</sup> *Cautivo*: aquel que tenía la desgracia de ser apresado por los corsarios berberiscos; *levante*: el aventurero que busca hacer su agosto echándose al corso para asolar las costas del Mediterráneo oriental. (Véase Manuel Fernández Álvarez, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1989, p. 140).

<sup>4</sup> Este tipo de hechos se difundieron, en primer lugar, oralmente (romances de ciegos); más tarde, en pliegos de cordel; por último, se convirtieron en comedias o novelas: *La historia del Cautivo o Los baños de Argel*, de Cervantes; *La fianza satisfecha*, de Lope de Vega; la serie de obras sobre la *renegada de Valladolid*; *El príncipe constante*, de Calderón, etc.

El argumento de *El mártir de Madrid* se podría resumir como sigue: un joven, don Pedro, debe huir de la justicia, por lo que abandona la casa paterna, en Madrid, tras una acalorada disputa con su padre y hermano (don Álvaro y don Fernando, respectivamente), y marcha a Valencia, donde reside doña Clemencia, la prometida de su hermano. Allí, siempre en compañía de su fiel criado Trigueros, encuentra a su futura cuñada con un tal don Juan, que la requiere de amores. Don Pedro, que se ha enamorado de Clemencia, se apercibe de que ésta y don Juan preparan una fuga. Los aguarda, hiere mortalmente al caballero y rapta a Clemencia. Con ella —y con la compañía de Trigueros—, huye de Valencia. Mientras tanto, don Fernando llega a Valencia y se entera de todo lo acontecido. Cuando encuentra a los fugados, se enfrenta a su hermano. En medio de la disputa, aparecen unos corsarios que los raptan y conducen a Argel.

El segundo acto se desarrolla íntegramente en territorio moro. Allí, se producirá la apostasía de don Pedro y la llegada de don Álvaro para rescatar a sus familiares. Además, en el terreno amoroso, comienza el amor del rey moro por Clemencia y de la infanta, Celaura, por Pedro. Don Álvaro, finalmente, conseguirá que el rey libere a su hijo Fernando y a Clemencia.

Don Pedro, una vez hecha la apostasía del Cristianismo, cambia su nombre por el de Hamete y sale en busca de su familia, para intentar darles alcance y volver a hacerlos prisioneros, lo cual consigue. De nuevo en el palacio del rey moro, don Álvaro y don Fernando reprochan a Trigueros su comportamiento renegando de la fe cristiana. El criado les dice que él nunca ha renegado. Este comportamiento será definitivo para convencer a don Pedro de su error, el cual hace su segunda apostasía, convirtiéndose de nuevo al Cristianismo. Ante esta actitud del caballero, el rey ordena martirizarlo, siendo muerto en cruz como Jesucristo, clavado en una puerta.

No obstante, y pese a ser una comedia de santos, con componentes de las de cautivos y renegados, el tema amoroso

juega un papel importante en el desarrollo de la obra, aunque de las relaciones de amor que se muestran en el texto, como más adelante se indicará, sólo se consuma una de ellas —dos si tenemos en cuenta el final de la comedia según el manuscrito 16.886 de la Biblioteca Nacional<sup>5</sup>—. Por otra parte, don Pedro actúa como vértice en torno al cual giran las pasiones amorosas de 'tipo prohibido'.

En *El mártir de Madrid*, sólo existe una relación amorosa legal: la de Fernando y Clemencia. Ya al principio de la comedia, cuando Fernando anima a su hermano para que huya de Madrid, se habla del próximo casamiento del primero de los hermanos: «Ya sabes cómo en Valencia / se trata mi casamiento» (vv. 268-269). Este tipo de matrimonio pertenecería al tema de *amar sin saber a quién*, el cual fue bastante tratado por nuestros dramaturgos. «Unos se mostraban decididos partidarios del flechazo sin conocer al ser amado y otros no admitían más que el amor que entra por los ojos»<sup>6</sup>. Entre los primeros, podría encontrarse Mira de Amescua, si tenemos en cuenta esta comedia o *Galán, valiente y discreto*. No obstante, en *El mártir de Madrid*, Clemencia, que desde un principio acepta el matrimonio con un hombre al que no conoce, cuando ve a Pedro, creyéndolo Fernando, se horroriza y decide huir con don Juan, como se verá más adelante.

En realidad, el matrimonio entre Fernando y Clemencia no se ha realizado ni antes ni durante la acción de la obra, aunque queda claro que la relación entre ellos ha de acabar en el matrimonio. Ambos se tratan entre sí como si marido y mujer fueran. Es ésta, por tanto, una relación de tipo legal, pero, como era normal en la época, impuesta por los padres, de ahí

<sup>5</sup> De *El mártir de Madrid* se conservan dos manuscritos, ambos en la Biblioteca Nacional: a) el res-107, íntegro y parcialmente autógrafo del propio Mira de Amescua; b) el 16.886, con distinto título y cuyo segundo acto no coincide con la obra de Mira, amén de algunas variantes textuales.

<sup>6</sup> Carmen Bravo-Villasante, *La mujer vestida de hombre en el teatro español (Siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955, p. 130.

que en el verso 269, antes mencionado, se diga *se trata mi casamiento*. Es este 'trato' el que explica la aparición de la primera 'sombra' sobre la relación Fernando-Clemencia. Nos referimos al parlamento que, en el transcurso de los versos 406-519, sostiene la esposa con don Juan, el cual le propone huir a Barcelona. Este diálogo se inicia con la fortaleza moral de Clemencia, como se puede ver en la siguiente locución: «Sabes que aguardo mi esposo / de Madrid; pues, ¿qué pretendes?» (vv. 410-411); aunque Clemencia, poco a poco, va cediendo a las palabras y ardidés de don Juan, para acabar aceptando su propuesta:

Si Fernando no me agrada,  
más vale, tu fe admitida,  
preciarme de agradecida  
que llorar por mal casada.  
Tuya seré; y esto es cierto  
si es como dices, mi esposo.  
(vv. 510-515)

Hay, pues, la aparición de un posible intento de adulterio, no consumado al ser impedido por la llegada de Pedro a la casa de Clemencia, haciéndose pasar por su hermano Fernando. Sin embargo, la trama amorosa se va a complicar más que aclarar con la aparición de Pedro en Valencia, ya que si, por un lado, sirve para impedir la huida de Clemencia a Barcelona acompañando a don Juan, por otro, va a iniciar el amor de Pedro hacia su futura cuñada:

Pues su belleza conquistó  
con sólo el nombre fingido,  
no el amor; que, aunque esta fue  
la primer vez que la vi,  
los sentidos la rendí,  
el corazón la humillé,  
que algunas bellezas son  
en el herir y abrasar,  
rayos que matan sin dar  
lugar a la prevención.  
(vv. 588- 597)

Sin embargo, Clemencia, que cree que Pedro es Fernando, espantada de su físico y de su comportamiento, prefiere huir con don Juan y concierta la escapada.

La presencia de dos hombres que pretenden a una misma mujer no podía ser resuelta en una comedia del Siglo de Oro nada más que de una manera: la pelea entre los amorosos contrincantes. Para ello, Mira de Amescua sitúa a Pedro, acompañado de su leal criado Trigueros, al acecho de la casa de Clemencia, en espera del momento en el que se produzca la llegada de don Juan, a fin de recoger a su amada, para iniciar la huida. Cuando el pretendiente de Clemencia llega por ella, ésta aparece en la ventana *en hábito de hombre*<sup>7</sup> (disfraz con el que permanecerá el resto de la comedia y que va a ser de suma importancia para explicar la transgresión sexual que se produce en la obra y que, más adelante, explicaremos).

Mientras Clemencia abandona su casa, Don Pedro arremete contra don Juan, al que deja mal herido, raptando a su cuñada y huyendo hacia Barcelona.

Observamos, pues, cómo tras la primera 'sombra' en la relación entre Fernando y Clemencia, que era la pretensión de don Juan, surge una segunda que es el rapto de Clemencia y el progresivo enamoramiento que siente Pedro hacia su cuñada. Esta actitud de Pedro supondrá otro grave enfrentamiento familiar, esta vez con su hermano, quien no puede tolerar, como es lógico, la afrenta que se le ha hecho y comenzará la búsqueda de los fugitivos. Cuando los encuentra, Clemencia no sale de su asombro:

¡Los cielos conmigo sean!  
¿No es éste el original  
del que me dieron por prenda  
en un retrato? Es sin duda.  
Éste es mi esposo y se vengan  
sus agravios en mi vida  
(vv. 971-976)

<sup>7</sup> Véase Carmen Bravo-Villasante, *op. cit.*

mientras que Pedro, como otro Juan Tenorio altivo y arrogante, increpa a su hermano:

¿Qué quieres? Ésta es Clemencia,  
tu esposa; yo la robé.  
Mira si te hallas con fuerzas  
para defender tu honor.  
(vv. 983-986)

La situación, embarazosa para los tres, se resuelve con la autoinculpación de Clemencia:

¡Ah, Fernando, esposo mío,  
el dueño soy de tu ofensa!  
No tiene culpa tu hermano.  
(vv. 1010-1012)

Todo lo expuesto hasta el momento ocurre en el primer acto de *El mártir de Madrid*, por lo que podemos resumirlo apuntando que, desde el punto de vista del mimema del amor, la acción gira en torno a Clemencia, con las siguientes variantes:

- a) relación legal: matrimonio con Fernando.
- b) relación adúltera consentida: proyecto de huida con don Juan.
- c) relación adúltera forzada: rapto y huida hacia Barcelona con Pedro.

El esquema de los vínculos amorosos en este primer acto sería el siguiente:



El acto segundo nos presenta una nueva pareja, la constituida por Lidoro, el corsario, y Celaura, la infanta mora; o, mejor dicho, la pretensión del primero por conseguir el amor

de la segunda, siendo éste un 'amor desdeñado', ya que, desde muy pronto, sabremos que la infanta no tiene ningún afán por aceptar los requiebros que le hace el corsario, como puede desprenderse de la locución «Nunca esperes / favor de quien te aborrece» (vv. 1147-1148). Antes bien, lo que, con ostensible desdén hacia Lidoro y de forma en absoluto solapada, manifiesta Celaura es un repentino y rauda enamoramiento de Pedro, cuando éste es presentado al rey, junto a su hermano don Fernando, Clemencia y Trigueros, como cautivos del corsario. Esta nueva y tenaz situación amorosa (al menos, por parte de Celaura) va a servir para complicar aún más las ya existentes con anterioridad, originando controversias y disputas surgidas de los celos (que, más adelante comentaremos), máxime cuando Pedro, aunque se vale del amor de Celaura para no sufrir castigo, sigue mostrándose abiertamente enamorado de su cuñada Clemencia:

Amenazas son de amor.  
Templa, señora, el rigor  
pues, vencedora, me ves  
rendido y muerto a tus pies.  
(vv. 1421-1423)

Mientras tanto, el rey, que ha sido advertido por el corsario que Clemencia (ahora llamada Félix), aunque disfrazada de hombre, es una mujer, comienza a galantearla y amenaza a Pedro con la muerte si vuelve a verlo hablar con 'él'. Y es que resulta fácil «comprender la pasión por una mujer a la que se cree hombre; lo que ya resulta demasiado atrevido es la situación de enamorarse con la duda de que sea mujer»<sup>8</sup>. Pedro, rápidamente, se da cuenta de que ha surgido un inconveniente en su menester amoroso respecto de Clemencia, y arde en celos:

Sospecho que el rey entiende  
que es mujer. Amor se enciende  
en atrevidos antojos.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 87. La autora continúa: «Indudablemente las escenas complacían al público y al mismo dramaturgo».



¡Mataréle si a mis ojos  
la regala y la pretende!  
(vv. 1451-1455)

Nos encontramos, pues, con que, a causa de la aparición en escena de los personajes musulmanes, las relaciones de tipo amoroso en el segundo acto se han multiplicado, contando las siguientes:

- a) relación legal: Fernando-Clemencia.
- b) relación adúltera: Pedro-Clemencia.
- c) relaciones de pretensiones amorosas
  - c.1) Lidoro-Celaura.
  - c.2) Celaura-Pedro.
  - c.3) Rey-Clemencia.

Estas relaciones se van a ir desarrollando a lo largo del segundo y del tercer actos, con un papel muy importante de los celos, que abundan ficticia o realmente en las tres pretensiones amorosas anteriormente citadas, porque «si molesta el rival —o la rival— no es porque hiera, sino porque priva, o puede privar, del objeto del amor. [Los celos] se centran, no en el yo, sino en el tú: en el amado»<sup>9</sup>.

Lidoro siente celos de Pedro, que es requebrado por Celaura, quien intenta por todos los medios atraerse al cautivo cristiano. Pedro los siente del rey, que lo aleja de Clemencia; y ésta se mantiene fiel al amor prometido a su esposo Fernando. Entre los versos 1655 y 1749, se desarrolla una escena, en la que están presentes todos los personajes, donde se puede ver perfectamente cómo cada uno de los enamorados, en función de por quién sienta amor, actúa de forma condicionada y distinta: el rey pretende quedarse con Clemencia, la infanta atraerse a Pedro, el corsario destruir a éste, don Álvaro conseguir la libertad de sus hijos y de Clemencia, etc.

<sup>9</sup> M. Sito Alba, «El mimema del amor en *Reinar después de morir* de Luis Vélez de Guevara», en *Estudios sobre Calderón y el teatro de la Edad de oro. Homenaje a Kurt y Roswitha Reichenberger*, Barcelona, PPU, 1989, p. 346.



Será en el tercer acto cuando el desenlace amoroso llegue a sus extremos más álgidos. La infanta Celaura no sabe cómo conseguir que Pedro se rinda a sus pies y para darle celos finge que se enamora de Félix. (Conviene recordar que Félix es Clemencia, la cual, desde que huyó de su casa en el primer acto, está disfrazada de hombre). Aunque el intento de la infanta mora viene maquinándose desde versos anteriores, es a partir del verso 2486 y hasta el 2550 cuando Celaura pide claramente y sin ningún tipo de tapujos amores a Félix:

INFANTA

Félix, si tu dueña soy,  
mandarte puedo de veras.  
Yo te mando que me quieras.

CLEMENCIA

Palabra, infanta, te doy  
de obedecerte y así  
ya te he empezado a querer.  
(vv. 2486-2491)

No hay que olvidar que, con esta confusión, lo que el público ve, en última instancia, es a dos actrices diciéndose ternezas, requebrándose, lo que, obviamente, llamaría la atención del espectador, acostumbrado, como se ha dicho más arriba, a ver mujeres disfrazadas de hombre, que son requebradas por otro hombre, pero no a que la disfrazada fuera requerida de amores por una mujer. Del contenido de los versos que siguen a los arriba transcritos, quizás debamos inferir que en esta escena el *querer* conlleva una acción gestual de tipo morboso: dos mujeres que se tocan ostensiblemente; de lo contrario las siguientes palabras de la infanta no tendrían sentido:

¡Oh si nos pudiera ver  
aquel ingrato! ¡Ay de mí  
que con arte y con engaños  
solicito el ser querido!  
(vv. 2492-2495)

Todavía la escena se prolonga cuando la infanta pide a Clemencia que la abrace:

INFANTA

¿Quieres darme  
un abrazo, Félix mío?

CLEMENCIA

([Ap.] Disimulando que soy  
mujer, los brazos le doy.)  
Sí daré y en ti confío.

Hay que pensar que para el público de la época esta situación sería, si no escandalosa, sí, cuanto menos, chocante e hiriente contra la moral áurea, extrañando que los censores, sobre todo el moralista Juan Navarro de Espinosa, que tan fuertes se mostraron en todo lo referente al alguacil y a algunos pasajes «acerca de la vida del mártir, por ser poco ejemplar»<sup>10</sup>, no hayan suprimido esta escena de la representación.

Tras esta transgresión sexual y una vez que Pedro reprocha a la infanta su actitud, sucede la segunda apostasía del protagonista, y todo vuelve a lo que podríamos considerar su cauce normal. En este sentido, las relaciones amorosas se restablecen de acuerdo con los cánones y la moral de la época, quedando de la siguiente manera:

a) Reafirmación clara del matrimonio entre Fernando y Clemencia

b) Aunque en el manuscrito del *El mártir de Madrid* no se describe, Lidoro y Celaura se prometen en matrimonio (el final del manuscrito 16.886 recoge este hecho).

Haciendo un resumen de las relaciones amorosas tal y como se nos muestran en esta comedia de Mira de Amescua, se puede decir que existen tres *triángulos*:

<sup>10</sup> La cita está sacada de la cuarta censura que aparece en el manuscrito res-107, fechada en Madrid, el 23 de noviembre de 1641 y firmada por Juan Navarro de Espinosa.

1º. Fernando-Clemencia-Pedro (con el breve añadido de la relación entre Clemencia y don Juan).

2º. Clemencia-Pedro-Celaura (con la distracción amorosa entre el rey y Clemencia).

3º. Pedro-Celaura-Lidoro.

Por último, habría que señalar un hecho curioso, como es el que Trigueros, el criado, no tenga en momento alguno cualquier tipo de relación amorosa, lo que no deja de llamar la atención.

Las relaciones arriba señaladas se podrían esquematizar de la siguiente forma:

REY

JUAN

FERNANDO

CLEMENCIA

CELAURA

PEDRO

LIDORO

Como se ha podido comprobar, una comedia, como *El mártir de Madrid*, cuyo asunto central es el caso de un joven cristiano apóstata que, tras una serie de fechorías entre los moros, siente la llamada de Dios, se reconvierte al Cristianismo y muere crucificado, tiene también una importante trama amorosa, lo que sirve para enriquecer y dar juego a las relaciones humanas que se conforman entre los personajes. El enredo creado por Mira de Amescua se deshace volviendo al orden establecido: Fernando y Clemencia, por un lado, y Lidoro y Celaura, por otro, se unen en matrimonio, dando un final lógico para una comedia de la época.